

水の画家・モネとシルマー

反射による反神話化と脱神話化される浸透

山 田 哲 平

I クロード・モネ

水の描写ということで絵画史の中でもモネは異彩を放っている。瞬間、瞬間の水面の定めがたい変容を時間のない絵画へと定着することに成功したのは初期モネだけである。思い返せば、小学校の図工の写生の時間、揺らめく水面を写し取ろうと必死になったことがある。屋外写生の時間が終わる頃には、水の反映とは縁もゆかりもない水色の絵具だけが画用紙の上に残った。モネにあっては、水色という固有色はまったく存在しない。水辺の風景がどのように歪んで写るかを、彼はあたかもその反射が水銀であるかのように正確に描出した。水銀のような、といったのは、水銀は光をまったく通さないからである。(図1, 2)



図 1

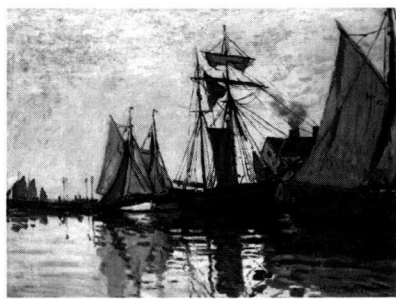


図 2

初期モネにとっては、水とは透明な液体ではなく、変化し続ける歪んだ反射として理解された。ところで、反射だけを描いても、水の反射を描い

たことにはならない。モネの絵の中から、反射の方だけを切り取って眺めても、それはゆらめく水には見えてはこない。(図3) 映すものと映されるものとの間の、不可解な照応が、水際で上下に並べて提示されてはじめて、ゆらめく精妙な水面が立ち現れてくる。

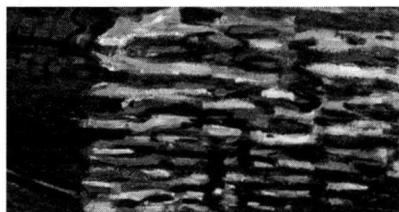


図3

モネ以前の、それまでの、風景画家たちは、水面を浸透と反射の曖昧な混交として描いてきた。一方では浸透色として水の色、緑を塗り、そしてそこにうっすらと写る鏡面反射を書き加えてきた。その両極に位置するのがルネサンスのジョルジョーネとバロックのサロモン・ロイスダールである。(図4, 5) ジョルジョーネのこの水辺は当時としては革新的である。ここには反射がない。水色もない。透明の水を水の底の土を描き、小さな滝で現した。これに比べるとサロモンは、実に単純である。水面を単純な鏡面として描いただけである。

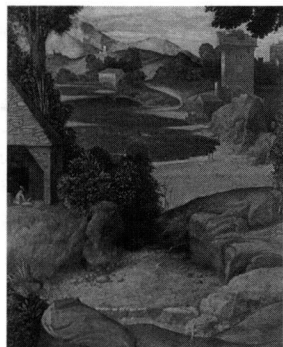


図4



図5

時代は一挙に200年下って、19世紀半ばになると、イギリスでは、ラファエル前派が起る。彼らは光が水中深く浸透する透明の美しさに注目したようである。まずはミレイのオフェリア（1851）が挙げられる。ここでは、川面を流されていく狂気のオフェリアが描かれている。その左腕は、水中の深みからから垂直に突き出されている。これ以外は、ひたすら水の流れという水平運動である。深度はここでは単に肘の長さであるといえるだろう。（図6）



図6

それからほぼ半世紀経った、世紀末には同じく、イギリスの画家ウォーターハウスによって「ハイラスとニンフたち」が描かれる。これは、美少年ハイラスが水の妖精たちによって沼の底に引きずりこまれ、二度と帰ってはこなかった、というギリシア神話にもとづいている。画面には、底なし沼から、今しがた水面に現れたニンフたちが描かれている。

オフェリアは水平に横たわっていたが、ニンフは、深淵から水面に浮かび上がってくる。オフェリアでは受動的に流されていたものが、こちらでは、意思を持って、水底から水面へと立ち上がってくる。ミレイでは腕にのみ見られた垂直性が、こちらではニンフたちの全身にいきわたっている。当然ここでは水は透明への浸透が強く刻印されている。（図7a, 7b）



図 7 a

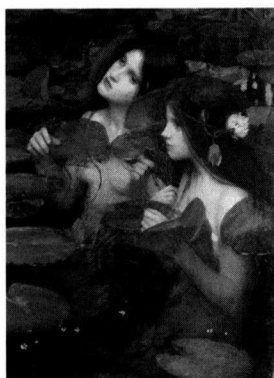


図 7 b

流される女性から、主体的に浮かび上がる女性、という転換は当時のヨーロッパにおける女性の社会進出の程度を暗示する歴史的なものでもある。と同時に、男性側から見ると、女性が力をつけ、社会に進出し、男性を振り回す力をつけてきたことへの恐怖を示す、世紀末のファム・ファタールのイメージがこの絵には色濃く反映しているともいえる。

ここでもうひとつ触れなければならないことがある。ウォーターハウスと写真との関係である。19世紀後半から末にかけてのヨーロッパ絵画は一般に強く写真の影響を受けていた。事実、イギリスのラファエル前派のロセッティは写真をもとに、絵を描いているし、ベルギーの象徴派の画家、クノップもそれ以上に写真に依拠した作品を描いている。写真ではできないことをやろうとしたのが印象主義であるとするれば、写真技術を積極的に絵画に取り込んでいったラファエル前派を中心とする画家たちが片方には活動していた。ウォーターハウスはラファエル前派に属しつつも、例外的に写真を絵画に取り込んだ形跡がほとんど見られない。実際、当時の写真技術では、ゆらめく水の深度、浸透は、当時、偏光レンズが開発されていないこと、水面の波立ちの動きに左右されないような感度の高いフィルムがまだ開発されていなかったこともあいまって再現できなかった。この写真の技術的限界を熟知していたウォーターハウスは、絵画によってそ

の限界を突き抜けようとした。と同時に、精神的観点から見れば、彼が目指したのは近代化の過程で喪失された深度の復興であり、彼の絵には産業革命が不可避免的に持つ人間性疎外への恐れが深い陰を落としている。

光が届かない、深い透明は、いわゆる、俗にいう、「神秘的」であるという言葉によって表現される。われわれはそれを目の当たりにするとき、その深奥には人知を超えた何かが潜んでいるという思いに駆り立てられる。そうした思念がウォーターハウスの「ハイラスとニンフ」たちの根底にあった。ほぼ同時期、フランスではドビッシーは前奏曲一集のなかの「沈める寺」を作曲している。ここでは澄み切った海水の底なしの海から突然、教会が屹立してくる。

こうした底なしの透明への思いというのは、実は何も19世紀末のヨーロッパのみの現象ではない。六朝時代の宋の謝靈運の詩では、姿こそ人目にさらさないものの、清らかな深みには竜が身を潜めている。

潜虬媚幽姿

飛鴻響遠音

人目を避けて水底に潜む龍は自らの麗しい姿を愛おしみ

見上げるように高い雲の上を飛ぶ鴻は、鳴き声だけを地上に送り届ける

謝靈運は仏教に帰依しようとしつつも、贅沢の限りを尽くすは、殺人は犯すはで、その生涯は刑死で終わっている。つまりこの句は、心の淵の闇に仏の悟りの光が届かなかった彼の人生も暗示している。ドビッシーと謝靈運とは1500年も時間的距離があって、しかも文化もまったく異なる。ところが、二人には意外にも共通点が見出される。ドビッシーにとっても黒々とした透明な水は心の奥底を暗示していて、ほとんどそこにキリスト教の精神を見ることができない。

透明、かつ深奥の淵の、絵画への定着は、東洋では、高麗仏画にのみ見られる。(図8) 善財童子が乗っている木の葉の下には、澄んではいるが、深すぎて光を通さない淵が描かれている。この淵は無明の淵である。彼が淵の底に沈まないのは、その魂が軽いからであり、なおかつそれは仏の恩寵を受けているからである。



図8

この深い淵に光が浸透するという事態もまた元来、東洋的、かつ仏教的なものである。その絵画での例としてここでは、これは水ではなく闇の深さではあるが、高麗仏画の阿弥陀三尊像の脇に描かれている、善財童子に当たる光を挙げておこう。(図9)



図9

和泉式部の和歌「暗きより暗き路にぞ入るべきはるかに照らせ山の端の月」もこの詩的ヴァージョンといえるであろう。さらには道真の晩年の和歌「海ならずただよふ水の底までに清き心は月ぞ照らさむ」には海の底まで浸透する月の光が明確にイメージされている。

道真以前の唐時代の仏教詩人たちにまで広げれば、常建の「破山寺の後院に題す」、の詩では、深い水底に一条の光が達することが、仏教の悟りの境地のイメージとして描かれているし、錢起の「日本へ帰る僧を送る」の詩では、仏の英知でもある月の光が、読経の声とともに、海深くに行き渡ると、魚や竜たちが、その声に耳を傾け、彼らがその日本僧の海路を護り、彼を無事、日本まで送り届けることになる。

写ることは状態であり、浸透することは行為である。ドイツ語では反射は一般には *reflektieren*、場合によっては、*zurueckwerfen* となつて、前者は状態を表しうるが、後者は行為の意味が付与されるので、こう言うことを言うのが難しいが、少なくとも 英語では、*reflect on water* でありこれはどちらかという状態であり、*penetrate into water* は行為である。行為は主体を不可欠なものとする。

しかしながら唐以降、東洋においては、自力本願を旨とする禪の成立して以降、波立ちのない静かな水面に月の姿が映ることをもって、仏の悟りの境地のシンボルとすることが確立するようになると、心の闇に仏の恩寵が届くという意味は希薄化し、同時に、反映は自己滅却の符牒として理解されることになったので、このことが災いして、常建や錢起などの詩人に見られる、悟りの光が深く暗い、水底つまり人の心の無明へ到達するというイメージが、反射、つまり水面に光が踊る姿として、中国ですらも誤読されていくようになる。実際、前述の常建の「山光悦鳥性 潭影空人心」、錢起の「水月通禪寂 魚龍聽梵声」の両詩句は、現在ではともに水面反射を基に解釈されているのである。筆者はこれらの解釈は誤読によるものであると考える。

1874年モネは「印象・日の出」を発表する。(図11) モネはウォーターハウスとは対照的に、その絵画活動の出発点から深度や浸透を描かなかった。初期モネにおける水面の歪んだ水銀反射の描出とは、科学への信奉に由来するというだけではなく、深い水への光の浸透が、不可避免的に、ウォーターハウスの「ハイラス」に見られるような奥深い神話、伝説の世界に引き戻す反近代的・反動的な傾向を持つということのみならず、万一、光が水の闇の底に届くならば、それが神の光の恩寵という観念を呼び覚まし、神に最終的に絡めとられることになるのを、拒みなかったからである。透明な水の描写が例外的に図12では認められるが、その際、水底は浅いものであった。モネは、絵画に彼独特の歪んだ水銀反射装置を持ち込むことによって、非科学的な神話、説話、伝説の絵画への侵入を死守し、他方では、ほとんど無意識的に、神の恩寵の符牒を徹底的に拒否したといえるだろう。水の反射とは科学への傾倒と同義であり、同時に神からの自立であり、離反である。神に発した光を、水面で照り返すことで、近代的自我の確立を夢想したのである。

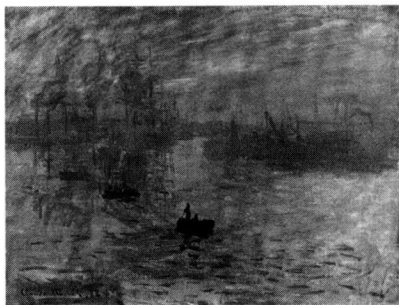


図11



図12

モネの反射への傾斜は、前述の、同じフランスの作曲家ドビッシーにも大きな影響を与える。19世紀末に「沈める寺」を作曲して、屹立する伽藍の出自である水の深みに関心を示していたこの作曲家は、数年後には、モネの影響下に「水の反映」を作曲して、三次元的な浸透・屹立から、二

次元的な、しかも初期モネのような、歪んだ、揺れ動く反射へと、大きな転換を見せる。

浸透から反射への変換は不可避免的に立体から平面化への傾向を持つ近代的现象であった。絵画技術を例にとってもこの近代的現象が見られる。近代とは透明から不透明への変換でもある。たとえば、デューラーの群青色は、ラピスラズリーを打ち砕き粉にしたもので、これは元来不透明な絵の具であるが、油ではなく樹脂で薄く溶いて、乾いては塗り乾いては塗るという作業を繰り返していくと、深い透明な性質を帯びる。つまり不透明な絵の具までも透明にして塗ったのである。それが、近代以降は、元来透明な絵の具すら、不透明のものとして使用されるようになったのは、ゴッホやマティスの例を見れば一目瞭然である。

さて話は戻って、後年モネは、パリ近郊のジヴェルニーに広大な敷地を購入し、そこに、柳の木立に囲まれた、睡蓮の浮かぶ人口の池を掘らせ、その風景を写生する。はじめは、その池に架かる日本風の太鼓橋を描き、実際の柳を描いた。(図13)ところが次第に、彼は地上の直接の風景に対して関心を失う。池の周りも池の縁も絵画世界から除外し、画面全体が水面になり、結局、水面に映ったものだけに彼の関心が移っていく。(図14、15)ただし、モネは、実像すべてに関心を失ったのではない。水面に浮いている睡蓮は実像である。

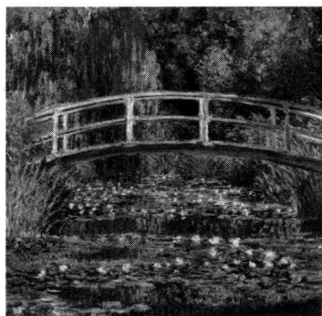


図13

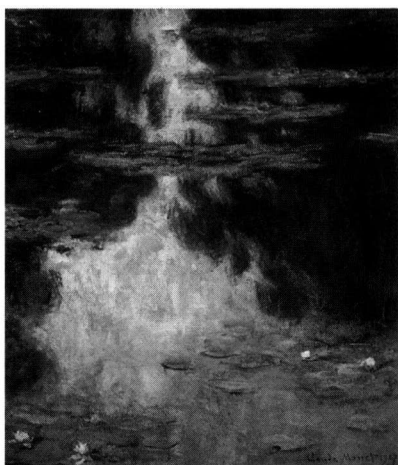


図 14

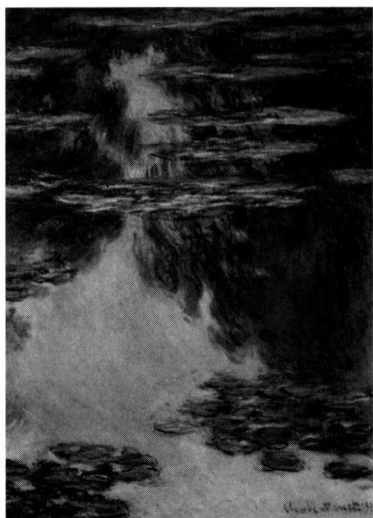


図 15

しかもきわめて重要なことは、この睡蓮の水面への投影が描かれていない、ということである。水面に浮かぶものであろうとも、水面に映るはずなのであるが。ただいえるのは、水蓮はその姿が平面的過ぎて、その水面に落とす影がほとんど描けない。だから、睡蓮はその実像だけ。そして、水面に映った柳の方に関しては、実像は排除して、今度は逆に虚像だけ。水上の実像と水面の虚像という、一つのものの二つの側面を描いてきたのが初期モネであったのに対して、後期モネでは、水に属する実・睡蓮と、空気に属する虚・柳という異なった二つのものを一つの画面に重ねて描いたのである。

一方は、実像、もう一つは写像、こうした、本来、存在する位置の異なる、二つの異なった植物を、一つの水面に重ねて描くというのは、一種の二重風景画として理解することができるだろう。二重風景画という視点から捉えると、モネの睡蓮図は、いささか飛躍しているかもしれないが、ヴェトナム陳朝の16世紀の大皿に描かれた、風景画を髣髴とさせる。(図16,



図 16



図 18

ここでは現実の風景は呉須で描かれ、蓬莱、瀛州、方丈の三山からなる連山の形状をした、蓬莱山の超越空間は、緑および金泥で描かれている。ちなみに、宋時代、民間に流布していた辞典「事林广记」によれば、蓬莱山を取り囲む海水は「正に黒くして、これを淇渤（きぼつ）という。風なくして洪波百丈、往来すべからず、ただ飛仙のみよくここに到る」とある。宋詩が散文的で描写的であったのとは対照的に、この記述はきわめて詩的な描写である。たしかにこの波の記述に関しては、陳朝の皿の蓬莱山ともモネの睡蓮連作も、ともにそれとは性格をことにする。ただ、この巨大な波を除くと、謝靈運の前述の詩句、あるいはまた、高麗仏画の善財童子の蓮の葉の浮かぶ水とも共通する黒々とした透明な水のイメージがここから浮かび上がってくる。

さてこの皿では、呉須で描かれた一方の現実空間には、いわゆる山水画面にとっては在来的な植物群が、遠いものは小さく、近いものは大きくという、正確な遠近法によって描かれている。他方、蓬莱山の属する空間には、山水画にはあまり見られない楓や、同定困難な植物群が、丁度、「事林广记」に書かれているように、あたかも仙人が空を飛びながら描いたように、東洋的な意味の遠近法からすらも外れた描出法で描かれている。

このように遠近法から外れてしまえば、そこに描かれた空間に存在する木々は、平面に張り付いた、いわば絵に描いた餅に過ぎないものとなるはずである。しかしながら、実際には、この超越世界は、そこに描かれた三次元的な奥行きを持つ現実空間を、意外にも、低次元の仮象世界に変質させ、自らは、そうした仮象の背後から、永劫不滅の超越空間として輝き出ている。

たとえば、皿の上にただ蓬莱山だけが単独に描かれていたならば、いくらそれが遠近法に基づいて描かれていたとしても、これほどのリアリティーを持たなかったに違いない。実際リアリティーを持った蓬莱山の描出の例をあまり想起することができない。たとえば17世紀のスワトウ陶磁器によく描かれた蓬莱山は、このようなリアリティーを持たずどちらかというと、記号的に扱われている。逆に、遠近法に基づかない蓬莱山の超越空間が、ただそれだけ皿に描かれていたとしたら、それはまったくの絵空事に終わってしまったはずである。遠近法に基づいて描かれた現実の風景がまずそこに描かれていて、更にそれに加えて、遠近法を無視した超越空間が二重に重ねられているからこそ、蓬莱山は逆説的にかくまでも見事なリアリティーを獲得しているということがいえる。

リアルなものをイマジナリーなものに二重にかさねることによって、リアルなものではなくイマジナリーなものの方が逆説的に、リアルなもの以上に、リアルに変貌するという魔術をベトナム陳朝の画家たちは知っていたといえるであろう。

この皿は海あがりということもあって、緑金泥の七宝焼きのほうはかるうじて判別できるほど、ほとんど消えてしまって見えない。しかしながら、この絵はわれわれの住む世界と平行してもう一つの、空間尺度をまったく異にする超越世界が、同時に並存しているのだという信仰をはっきりと見ることのできる、特徴的な絵画である。

さて話はモネに戻ろう。モネの睡蓮の場合の二重風景画にはどのような

作用があるのであろうか。まずは絵を逆さまにして見てみよう。(図19) 彼の描いた水面においては、現実のものはずの睡蓮が、鏡の上の汚れのような平面的存在に変わる。逆に、平面に過ぎないはずの水鏡には、無限の奥行きが立ち現れる。深度において実在は虚像に勝るはずなのに、それがこの絵では逆転している。虚実逆転の魔術がモネの睡蓮連作にも同様に見られる。



図 19

この二つの例に共通するのはイマジナリーなものをリアルなものに、同一面において、二重に重ねることによって、イマジナリーなものに逆にリアリティを与えるという逆転の魔術である。ただし両者の歴史的背景は根本的に異なっている。ヴェトナムの二重風景画は、ヴェトナムの、中国に対する地政学的な位置と深い関係がある。蓬莱山にみられる現実世界との関わりのはなさは、歴史的にみるとヴェトナムを絶えず支配下に収めようとしてきた中国からの誇り高い自立のイメージと深い係わり合いを持つ。モネにあっては、水面における二重風景の虚実の逆転のうちに彼は近代的自我が神から自立したことを確信した。初期モネが、映すものと映されるものの、不可解なる照応関係の追求にあったとすると、そしてその際、水銀

反射の中に、神からの離反の符牒を見ていたのに対して、後期モネの絵画は、映すものと映されるものという、いわば、意識と物とのヒエラルキーを逆転させることによって、人間の神からの自立を確証することにあつた、ということが推測されそうである。

かつて世界は神のものであつた。われわれもまた神の一部であつた。一方、近代は神からの離反を目指した。神なくしても人間はやっていける、という確信を人間は持ちたかつた。モネにとっては、鏡の中の世界がその基地であつた。彼の庭の池は彼自身が創つたものであつたという意味は大きい。自分が作り上げた人口の池に映る世界は、まさにこの現実の世界よりも奥が深いぞ、はるかに大きな自由があるぞ、といったかつたのである。別の作家の言葉を用いてモネの意図を表現すれば、またまた話は飛ぶが、俊成女の次の歌になる。

限りなくむなしき空といふめるを心の果てといかが間はまし

どこまでも広がっていくこの宇宙を、自分の想像力の限界であると、なぜ決め付けることができるだろう、人間の想像力は、宇宙の広がりをもはるかに超え出るものである、と彼女は言う。神がわれわれに与えた現実がまずあつて、それを反映したものとしての意識が形成されるのではなく、逆に意識が現実を構成しているという考え方は、仏教の唯識の基本的な考え方であり、もとをただせば、ヒンドゥー教に由来する。人間の心の中にすべてがあるのであつて、人間の想像世界は現実を凌駕するのであり、人間の心は現実の果てを超えていく広がりをも本来持っている、ということを歌った俊成卿女と、これらのモネの睡蓮の連作は、時空の違いを超えてどこかで寄り添っている。

Ⅱ ウィルヘルム・シルマー

次に取り上げるのは、最近、再評価の誉れの高いウィルヘルム・シルマーのごく初期の習作である。(図20-29) これらの作品を描いた1827年から1830年の間に、つまり印象派の始まる四十数年前に、そしてさらに言えば、ウォーターハウスの「ハイラスとニンフたち」の七十年前、に描かれているのだから瞠目に値する。明らかに、これらの画家たちよりもさらに新鮮ですらある。当時、シルマーは美術史に対してまったく無知であった。ひたすら自然を師として、キャンバスを屋外に持ち出して、徹底的に描写に専念しただけなのである。それにもかかわらず、これらの絵には同時代の絵画には見られぬ独創性が際立っている。ビーダーマイヤー期の絵画といえば、説話性、歴史性、文学性、宗教色といったもので塗り固められていた。しかしこれらの絵には、添景としての人物もなければ、何かのストーリーもなく、歴史的建造物が描かれているわけでもなく、宗教的要素も皆無であり、しかもきわめて正確であり、自然に忠実であり、その点だけを取り上げてみると、その製作態度はまさにモネそのものである。

シルマーは印象主義に先立つのみならずクールペのリアリズムの成立よりもさらに数十年前である。この時代にはヨーロッパにはリアリズムという理念すら存在していなかった。彼は挙げるべき旗印もないまま、実は時代を大きく先取りしていたのである。



図20



図21

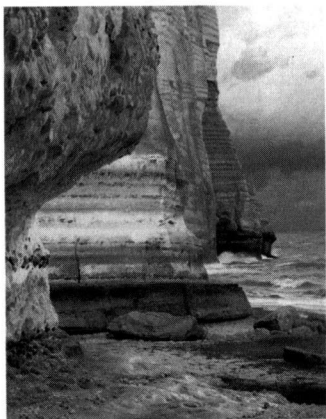


図 2 2



図 2 3



図 2 4



図 2 5



図 2 6



図 2 7



図 2 8

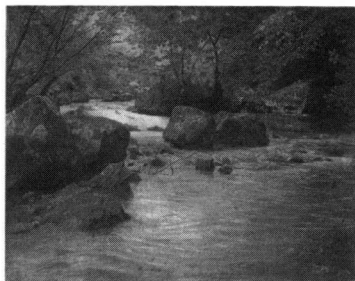


図 2 9

数十年後に生まれたモネの時代には、写真技術が確立していた。ただ当時の写真には色がなかった。色のついた写真を描きたいというのが、印象派の望んだことである。さらに加えるに、静止したものだけを写し取ることができる写真の能力の限界を超えた、瞬時に姿を変える波の反映を描きたいというのは、写真を超えようとするモネにとって当然の欲求だった。モネは写真よりもすばやく瞬間を捉え、しかも写真にはない色を与えることで、写真を越えようとしたのである。ということは、モネはもっとも写真技術に深い影響を受けていたことになる。

写真は光だけを捉える。人間の想念や観念の一切を排除する。少なくともそう、思われていた。盲人が、突然目が見えるようになったように、絵を描きたいというのがモネの言葉である。「わ一目が見える、ものがみえる」という驚きを描きたかった。これは視覚刺激が人間の脳全体を飽和させるような状態を指す。いわば他の五感に対する、視覚の専制といってもいいだろう。その結果、視覚は他の五感から切り離されて、突出して、近代的に部門化され、単独で自立させられたのである。

果たして、人間の五感モネの絵画のように、単独に存在しうるのだろうか？確かに一見分離されているように見える。眼球は視覚を、耳は聴覚を、鼻は嗅覚を、というように、人体が持つそれぞれの器官に五感が役割分担されたうえで、さまざまな外的刺激が人間に受け止められる。だがだからといって、五感が相互に関連していないということはない。たとえば

マルチチャンネルスピーカーシステムは高音、中音、低音をそれぞれ違ったスピーカーユニットから出すが、われわれの耳はそれを一体不可分のものとして受け止める。低音用、高音用と通路が分かれているからといって、その総体を人間の耳は聴き分けて聞いているわけではない。人間の耳はそれらの音を総体として聴いている。これと同じように、五感という情報の通路は異なっても、外界情報とは統一的なものなのである。パブロフが言うように、梅干をイメージすると唾液が出るのは、条件反射によるのではない。梅干の総体が記憶回路に蓄積されていて、梅干を映像としてイメージすると、五感の一つである味覚も同時に呼び出され、唾液が出るということである。つまり五感相互に網の目のように関連し関わりあっているのである。

あるいはまた共感覚という感覚をもつ人たちがいる。音を聴くと色が見える。臭いがする。色を見ると、音が聞こえる、というような具合である。それらの現象は、五感のそれぞれを受け取る器官は分離して、機能を分担させていても、各器官の情報がほぼ同時に脳にもたらされることによって、五感情報はどこかで相互依存のネットワークを形成していることを暗示している。

そうした意味からすると、モネの絵は非共感的である。無臭、無音である。五感がもともと持っていた相互依存のネットワークはモネでは、視覚集中のために、徹底的に分断される。視覚のフラッシュバックのような、瞬間的で、純粹視覚の絵画なのである。(図30, 31, 32)

印象主義やリアリズムに先立つこと数十年のシルマーの絵には、リアリズムの理念もなければ、印象主義のものの見方もない。また写真の影響もない。それではシルマーの絵にあるものは何であろうか？

シルマーの絵を見ていると、その場にじっとしていることでしか受け取れない多くの情報が、まるで、他の五感を通じて入ってきたように感じられる。シルマーの絵画はその意味で、持続と場の絵画である。せせらぎの

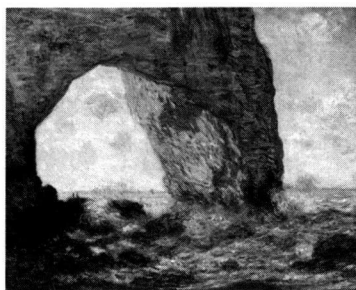


図 3 0



図 3 1

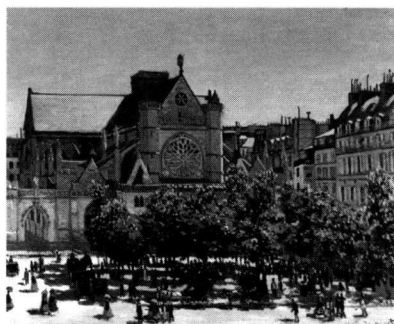


図 3 2

音とその水のおい、海の波の音と潮のおい、むせ返る草いきれ、空気の湿度の持つ触感、そうしたものがまるでその場にいと錯覚させるほどに五感に押し寄せてくる。視覚だけに訴えかけるはずのこの絵はこうして視覚以外の他の五感を刺激する。

かつて、このような持続と場とを描きえた画家が独りだけいた。バロックの風景画家クロード・ローランである。ローランの絵は、絵そのものは静止しているにもかかわらず、夕日の光は大気に散乱していく様が見て取れる。雲がどちらの方向に動きつつあるのかが見極められる。草木がそよぐ音が、水が滝となって落ちる音が聞こえる。大気に立ち込める草いきれがする。(図 3 3, 3 4) この持続する時間を持つ場の絵画という点で、シルマーとローランは極めて近い。しかも二人とも、人文的教養はかえって彼らの才能を枯渇させるような、類の天才だった。ただ、二人が決定的に違

うのはその運命であった。学者画家プサンを親友に持ちながら、ローランは生涯、学問から意識的に自らを遠ざけた。一方シルマーは、注目されるとたちまちに伝統絵画の教養を求めて、逆にその才能を若いうちにあげなく自ら処分した。シルマーの才能を枯渇させたもう一つの原因が考えられる。写真の発明である。

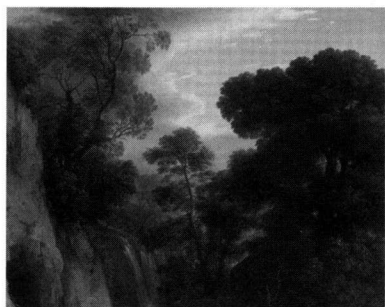


図 3 3

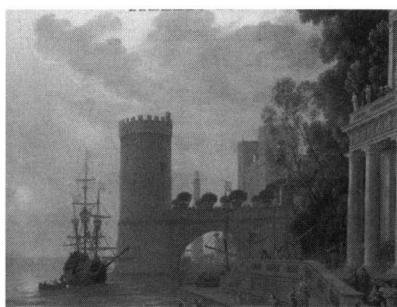


図 3 4

シルマーがこれらの五感覚醒的な絵を描いたとき、写真技術は発明される直前であった。この事実は、いくら強調しても強調しすぎることはない。モネと違ってシルマーは写真をまねたわけではない。また写真に影響を受けたわけでもない。むしろ写真がシルマーを真似たのだ。その時代が持っていたまだ言葉にもなっていなかった、写真的精神、それはリアリズムというよりも、ナチュラリズムといったほうがいいかもしれない、それが現実その直後に写真技術を生み出したのである。シルマーの喚起的な絵画の終焉と、写真の誕生とはくしくも時を同じくするのである。しかもなおかつ写真はシルマーを超えることができなかった。

今一度言おう、シルマーの先見性には驚嘆すべきものがある。しかしながら写真が発明される時期と期を一にして、シルマーはそのスタイルを一変させ、実に退屈な、従来の、ビーダーマイヤー風の風景画を描くようになる。それが、美術史を学ぶことによって起こった転向なのか、それとも自分のやっていたことは、写真によってより正確に実現できると考えたと

き、初期シルマーが消えていくのか、まだ今のところ筆者の結論は出ていない。

いずれにせよ、モネとシルマーとの決定的な分岐点は反射か浸透かにある。モネが、反射が内包する拒絶の意味を、神を離れてなお自立しうる近代的自我の確立の符牒として解釈したのに対して、シルマーは、浸透を、透明に裏付けられた水の深さのうちに見出し、そこに沈潜することで、ほとんど無意識的に、画家が自然と一体不可分であることのトータリティを体現した。

しかも初期シルマー絵画の最大の特徴は、水の透明な深みを描きつつ、説話や神話そして超越的な痕跡を一切残さないことである。反射ならいざ知らず、水の深い透明は、ウォーターハウスのヒラス、ドビッシーの沈める寺、そしてシルマーの弟子であるベックリン(図35、36、37)あるいは、中国六朝時代の謝靈運の詩を含めて、すべてその深奥に、いわゆる神秘的・神話的・伝説的な存在を隠し持っていたのであるが、シルマーに限っては、それらの超越的な存在はその深奥のうちにあってすべて脱神話化されている。

おそらく彼のこうした眼差しを支えていたのは、キリスト教的な宗教観でもなければ、伝説・神話へのノスタルジーでもなかった。学問がないにもかかわらず、どこか哲学的、とりわけ自然の深奥へと浸透を目指す初期



図35



図36



図 3 7

シェリングの自然哲学に共通無意識のレベルで通底するものがあったといっても良い。

しかも、自然とのこの一体不可分性はそのまます人間の五感の不可分性でもある。徹底的に自然の内奥へと対象と一体化して浸透した意識はこうして、その発端こそ視覚という一回路を通じてであったが、それが最終的には他の五感と相互に密接に関連しあい、依拠しあう感覚の全体性を編み出していく。つまりシルマーは写真を予見したと同時に、写真そのものをはじめから超出していたのである。

モネはなんとしても写真を越えようともがいたし、結局五感のネットワークを分断してまで、視覚の突出を敢行しようとした。さらに加えるに、近代の大きな流れである、各分野内における、ジャンルの独立の傾向が彼にも影響を与えた。神学から、哲学が、さらには科学が分離独立したことに始まり、その中でも特に科学はさらに物理学、生物学、化学に分岐していくジャンルの独立はその後を絶たなかった。そうした流れの中で、モネに見られる絵画は、科学として、純粹化すべきである、つまり絵画には、文学的、音楽的、宗教的要素を混入させるべきではないという、気持ち意識の内に強く働いていた。

シルマーも写真を予見させる徹底的なナチュラリズムを駆使した限りで

は、近代的な方向をモネよりもいち早く、追求したはずである。絵画以外の構成要素、つまり物語性、歴史事件の再現、逸話性、宗教的ストーリー、伝説などの要素を絵画から徹底的に排除した点では、モネと方向を一にする。しかし結果はまったく逆の方向を持つことになった。モネは写真を意識するあまり、五感のネットワークを分断することで絵画を成立させたのに対して、シルマーは、写真を予見するような先見性を内包しながら、五感のネットワークを絵画に呼び込むことで、五感の全体性という磁場を備えた、脱近代的・脱写真的な自然絵画を成立させ、写真を超え出ていた。

反射は拒絶、離反、分離を促し、他方、グルマン的浸透は統一と相互依存を呼び込む。近代は分離と部門化と分節化の時代であった。そして、その近代が過ぎ去った今、エコロジーの視点から浸透の画家・シルマーがあらためて見直されているようである。21世紀はおそらく非神話的、非宗教的な意味での浸透と統合を模索する時代なのである。

(やまだ・てつぺい 法学部教授)